

Le Plaisir impossible chez Duras

Francine Belle-Isle

Volume 28, numéro 1, été 1995

Les paradigmes du plaisir et ses avatars

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/501107ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/501107ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)

1708-9069 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Belle-Isle, F. (1995). Le Plaisir impossible chez Duras. *Études littéraires*, 28(1), 31–36. <https://doi.org/10.7202/501107ar>

Résumé de l'article

Dans le champ de la pensée psychanalytique, c'est une règle d'économie qui gère les investissements pulsionnels et organise l'expérience libidinale du sujet. Cette règle, qui connaît des ratés dans l'espace névrotique, sur le terrain des psychoses devient complètement folle et s'ouvre à l'excès et à la démesure. Fracturé par ce qui l'excentre et l'exaspère, le corps psychique ne peut plus rien retenir, ni plaisir ni déplaisir, déporté au-delà du gain et de la perte, devenu toute jouissance ou toute douleur. Cette épreuve sidérante de l'évanouissement du corps, ici dans la douleur, le texte de Marguerite Duras la traverse en une sorte d'extase pétrifiée. Tout le texte, et pas seulement les personnages.



LE PLAISIR IMPOSSIBLE CHEZ DURAS

Francine Belle-Isle

Je pleure sans raison que je pourrais vous dire, c'est comme une peine qui me traverse, il faut bien que quelqu'un pleure, c'est comme si c'était moi (Marguerite Duras, *le Vice-consul*, 1990, p. 198).

■ Le « je » qui pleure ici, sans raison qu'il pourrait nous dire, et qui renvoie à lui-même comme au lieu de sa possible métaphore, est dans *le Vice-consul* posé là tout à coup, brutalement, sans justification contextuelle aucune. Dans l'étrangeté de son intrusion, là, ce « je », figure soudainement dessinée des larmes d'Anne-Marie Stretter. Comme si l'écriture de Duras reconnaissait à la peine qui « traverse » le corps le pouvoir d'en marquer les limites incertaines. Comme si la douleur, dans le moment où elle s'inscrit, devait immanquablement signaler l'intégrité qu'elle fait voler en éclats, faisant advenir le corps dans l'instant même de sa déperdition. C'est dire qu'il y a, je crois, accolée à la douleur, couplée à elle telle son ombre fidèle, l'expérience sidérante de l'évanouissement du corps, de sa mise en éclipse, voire de son total effacement. En même temps que s'éprouve par ailleurs, dans l'implosion d'une souffrance scandaleuse, la présence sensible de ce corps, l'évidence de son être de chair, dans le « désêtre » de son agonie.

C'est, du moins je le pense, cette exposition violente du corps, cette *ex-stase* en quelque sorte, qui scande les battements de la douleur, et qui, du même coup, place celle-ci radicalement en dehors de la question du plaisir et de ses avatars. Le plaisir, en effet, et sa face contraire mais indissociable, le déplaisir, exigent, eux, pour prendre appui et forme un *habitat* corporel sûr et constant, stable en dépit de sa labilité — c'est de cette manière aussi qu'il faut comprendre « le principe de constance » dans la pensée freudienne, c'est-à-dire comme ce qui régit des variations d'équilibre, variations musicales pourrait-on dire, où dans des combinaisons multiples et des jeux de différence la *mélodie* de base n'est jamais menacée, mais toujours soutenue, relancée. Quand il est le lieu psychique du plaisir et du déplaisir, le Moi-corps n'est pas, ne peut pas être un espace d'inertie — et ce même s'il aspire à la paix et au repos — parce que son destin en est un de luttes et de ruptures, de désordre et de possible anarchie. Cependant, et c'est là la condition de

sa mise en procès, il doit pouvoir supporter sans effritement les altérations qu'il subit, contenir dans ses limites intimes les débordements qui l'agitent, et mesurer le poids de sa résistance à même les tensions, agréables ou pénibles, dont il est l'assise.

Il ne s'agit pas ici, bien sûr, de *localiser* à l'extrême, de mettre à demeure en des classes graduées des affects toujours protéiformes, difficilement nommables en leur pureté (on peut appeler *douleur* ce qui n'est que *peine* et — pourquoi pas ? — *plaisir* un simple *contentement*), mais il reste que les infractions, souvent sévères, des paradigmes du plaisir et du déplaisir n'ont pas grand-chose à voir avec l'*effraction*, toujours foudroyante, de la jouissance ou de la douleur, et que si les unes balisent le champ ouvert des névroses, seule l'*effraction*, de la douleur mais aussi de la jouissance, est ressentie comme un véritable choc, celui de la cassure psychotique, quand se brouillent les frontières du dehors et du dedans. Si dans la dynamique énergétique des pulsions, c'est bien une règle d'*économie* qui préside à l'organisation des exigences de satisfaction, qui gère les investissements de la libido et la somme des excitations disponibles du psychisme, et si c'est précisément cette règle qui connaît des ratés dans l'espace névrotique, s'avérant plus ou moins prodigue ou parcimonieuse, c'est aussi elle qui, sur le terrain des psychoses, devient *folle*, oublieuse d'elle-même, et ouvre le corps à l'excès et à la démesure. Traversé, fracturé par ce qui l'ex-centre et l'exaspère, le corps ne peut plus rien retenir, ni plaisir ni déplaisir, déporté au-delà du gain et de la perte, devenu toute jouissance ou toute douleur.

Hiroshima, ma douleur. Hiroshima, explosion de ma douleur. « Impossible de parler de HIROSHIMA », dit le synopsis de Duras. « Tout ce qu'on peut faire c'est de parler de l'impossibilité de parler de HIROSHIMA. La *connaissance de Hiroshima* étant a priori posée comme un leurre exemplaire de l'esprit » (1989, p. 10). Cette excessive douleur, cette folie de la douleur qu'est Hiroshima, dans l'ombre de l'amour de Nevers, ne sera jamais — never — qu'une mémoire blanche, aveugle et muette, dans l'attente infinie d'une « forme reconnaissable et décente » (*ibid*, p. 133). Commentant pour Alain Resnais les possibles images du film, sur la phrase « ET PUIS, IL EST MORT », Duras interprète la scène : « Riva ne parle plus elle-même quand cette image apparaît. Donner un signe extérieur de sa douleur serait dégrader cette douleur. [...] Riva, sur lui, est dans l'absolu de la douleur. Elle est dans la *folie* » (*loc. cit.*). Sur cette folie, Duras précise :

Les yeux de Riva comme la Loire coulent, mais *ordonnés par la douleur*, dans ce désordre. [...] Riva crie comme elle pourrait se taire. Elle ne sait pas qu'elle crie. [...] Riva n'est pas aveugle. Elle regarde. Elle ne voit rien. Mais elle regarde (*ibid*, p. 134-135).

Tout le texte de Duras tient dans cette indication, ce mouvement chorégraphique donné par les didascalies. Tout le *texte*, et pas seulement les personnages.

Je n'ai pas envie de refaire ici le procès de la mélancolie durassienne, d'en reprendre l'histoire dans les pas de la figure obsédante de la mère, là où insiste et résiste comme une brûlure la trace des origines perdues, quand s'étire jusqu'à plus de sens la plainte de l'amour évanoui. On a, en effet, beaucoup et

bien parlé de cette *maladie de l'amor*, de cet amour au goût de mort, qui hante l'œuvre entière de Duras et la marque au cœur d'une tristesse inachevée. On en a peut-être aussi trop parlé, avec une complaisance un peu trouble, comme si de produire un discours parallèle à cette douleur, mimétique presque jusqu'au plagiat, en apprivoisait les ellipses menaçantes et donnait enfin corps et nom à l'affect impossible dont il fallait à tout prix s'affranchir. La question est pourtant de savoir si l'on peut régler son compte à la douleur, en faire un objet de *connaissance* et donc de discours, sans la faire disparaître comme douleur, pour ne retrouver qu'une souffrance polie par les mots, dans quelque représentation de pure perte. Je ne veux pas avoir l'air d'hypostasier la douleur durassienne, encore moins de la mettre hors de portée du symbolique dans une sorte de mythification d'elle-même, mais il faut, me semble-t-il, être conséquent et la laisser là où elle est : hors les bornes du corps, là où elle fulgure et irradie, là, hors... LAHORE. Le Vice-consul de Lahore, ce « quelqu'un d'impossible » (1990, p. 104), dit « qu'il ne peut rien dire sur Lahore, rien » (*ibid*, p. 126), et que cela, comme Anne-Marie Stretter, nous devons le comprendre. Dans *India Song*, la confidence va plus loin et porte un constat plus lourd encore : « J'ai tiré sur moi à Lahore, sans en mourir. Les autres me séparent de Lahore. Je ne m'en sépare pas. C'est moi Lahore. Vous comprenez aussi ? » (1991a, p. 97). Inséparable de la douleur de Lahore, témoin jusqu'au martyr de cette douleur, le Vice-consul de France est pourtant sorti *indemne* d'une épreuve de mort, lui l'intègre et l'intangible, dont le

texte déclare le corps « abstinent » et « vierge ». Le seul à être « HABILLÉ DE BLANC » — les didascalies le précisent plusieurs fois —, il promène sa présence fantomatique, telle une apparition hallucinante, et provoque le scandale de l'étrange en plein cœur de l'intime. Toujours à contretemps, toujours en danger de hors-champ, il fait irruption là où il n'a pas affaire, rejeté comme celui qui excède, intrus par définition. Mais il est aussi, par ailleurs, le corps essentiel, l'effet de sens incontournable, devenu tout à coup ce *blanc* à remplir, qui exige d'être rempli pour que l'ordre du monde soit préservé. Corps de psychose et corps forclos que celui du Vice-consul, d'où émerge, dirait Jacques Lacan,

une signification énorme qui n'a l'air de rien — et ce, pour autant qu'on ne peut la relier à rien, puisqu'elle n'est jamais entrée dans le système de la symbolisation — mais qui peut, dans certaines conditions, menacer tout l'édifice (*Les Psychoses*, p. 99).

Être infiniment concerné par ce qu'on ne sait pas, par ce corps étranger dont on sent l'imminence terrible, mais contre lequel on ne peut rien, totalement démuné devant ce qui submerge, disperse et sidère, c'est la douleur — qui pourrait être aussi la jouissance — qu'apporte avec lui, et que porte en lui le Vice-consul de France à Lahore. Corps de psychose donc, il est ce supplicié, ce « témoin ouvert » — et non couvert comme l'est un corps de névrose —, « fixé, immobilisé, dans une position qui le met hors d'état de restaurer authentiquement le sens de ce dont il témoigne, et de le partager dans le discours des autres » (*ibid*, p. 149).

Corps troué, « creusé en son centre d'un trou » (1981, p. 48) comme le mot dont Lol

est manquante — ce qui la fait elle aussi le lieu d'un effacement continu, cette « virtualité constante et silencieuse » (*ibid*, p. 33) qu'elle est — le corps du Vice-consul « ne supportait pas » (1991a, p. 50), tout comme celui d'Anne-Marie Stretter « déjà, ne supportait pas » (*ibid*, p. 43), ce que pourtant tous les deux ils sont appelés à *signaler*, intimement, dans l'extension de leur être, dans son exposition extrême, aux limites de sa dissolution, quand presque rien ne sépare plus le vivant de sa fatalité de cadavre. Image en cela saisissante du corps gisant d'Anne-Marie Stretter, dans *India Song*, exténué de chaleur, étendu à même le sol, comme crucifié, nu jusqu'à l'indécence, immobile sans être inerte, offert mais à rien ni à personne. Dans un gros plan — le seul du film, je crois — fixé sur le sein, la caméra ne voit plus tout à coup que la métonymie signifiante de ce corps, arrêtée à ce morceau de chair comme à la tension même qui l'exhibe, qui l'exhausse, dans les gouttes de sueur qui perlent sur la peau et les battements d'une respiration qu'on devine hâlante. Étonnante présence, d'une absolue réserve en quelque sorte, en ce qu'elle ne peut être récupérée pour le *plaisir* des deux hommes couchés là, pure expression de ce qui s'impose comme l'intenable, l'impossible. Ce sein, que l'œil de la caméra vient isoler, détacher du tout dont il est la partie, devient la figure du corps entier d'Anne-Marie Stretter, « déjà séparé d'elle » (*ibid*, p. 142), dans le temps précis où, « rivé à la distance qui l'en sépare » aussi, « le Vice-consul la regarde » (*ibid*, p. 145) disparaître et mourir.

Devant l'*invention* de sa douleur, ce corps de femme perdu aussitôt que trouvé, l'homme

de Lahore crie l'arrachement à lui-même qui le propulse en plein délire, comme Lol avait elle aussi crié quand lui avait été dérobée l'image de sa déhiscence : plainte sans sujet, pourrait-on dire, surgie de nulle part, hurlée dans l'ébranlement de qui s'éprouve soudainement disloqué, dévasté, comme Lol, coupée de son rêve au petit matin, « tomba par terre, évanouie » (1981, p. 22). Dans le texte durassien, on le sait, les corps circulent par morceaux, *démembrés*, comme sous le coup de quelque collision si violente qu'ils cessent d'être des totalités cohérentes pour devenir des bouts de chair entrés les uns sur les autres, collés sans programme fonctionnel, en exil du lieu ou de l'espace qui les tient ensemble. Par exemple, voix et regard semblent privés de leur soutien corporel, déconnectés, mécaniques solitaires rendues inopérantes parce que désertées de l'intérieur, ouvertes et sans appartenance, *vacantes*. Et cependant, jamais corps égaré, aphasique et presque aveugle, n'aura été plus intensément à lui-même que dans cet affolement qui le pulvérise dans les restes de son être, sous le choc imparable qui signe sa défaite, son impossible victoire.

Quand, pensant avoir trouvé le fil invisible de son écriture, on a dit à Duras : « Une image, ça vaut mille mots, non ? », elle a répondu, très sérieusement : « Non, c'est le mot qui dit mille images ». Au-delà des gloses qu'on peut faire autour de ce qui a l'air de se présenter comme une bataille à finir entre l'image et le mot, il me semble que ce qui est surtout appelé ici, c'est l'immense malentendu de la signification, l'épuisante inadéquation du *signe* devant l'appel du monde,

LE PLAISIR IMPOSSIBLE CHEZ DURAS

ce réel « auquel le sujet ne peut pas répondre », dit Lacan (*les Psychoses*, p. 289), sur lequel vient échouer et son regard et sa parole, qui le tient toujours, les yeux fermés au bord du cri : comme le Vice-consul de France à Lahore, devant sa douleur, enlacé à elle, dansant avec Anne-Marie Stretter, lui parlant avec peine d'une voix « bizarrement privé de timbre, un rien trop aiguë comme s'il se retenait de hurler » (1990, p. 124), « voix ingrate comme greffée » (*ibid*, p. 131). Il n'y a pas d'images sans mot, mais le mot n'arrive pas à dire l'image : sidération de la douleur. Tenant dans ses bras le corps tant désiré, l'homme de Lahore, celui qui « n'a pas de regard » ou « à peine, en passant, quelquefois » (*ibid*, p. 132), parle d'autre chose que de Lahore, pour en parler peut-être quand même un peu :

Parce que j'ai l'impression que si j'essayais de vous dire ce que j'aimerais arriver à vous dire, tout s'en irait en poussière... — il tremble —, les mots pour vous dire, à vous, les mots... de moi... pour vous dire à vous, ils n'existent pas. Je me tromperais, j'emploierais ceux... pour dire autre chose... une chose arrivée à un autre... (*ibid*, p. 125).

Comme « il n'y a pas de mot exprès pour dire les choses qu'on ne voit pas » (1991b, p. 54), il faut bien accepter l'impuissance à dire l'essentiel, accepter ce qu'il reste à *attendre*, encore, avec la patience que donne une mémoire sans souvenirs. « [D]ans l'exil du regard de l'ambassadrice », c'est peut-être pour cela que « depuis le commencement de la nuit il y avait des larmes qui attendaient le matin » (1990, p. 164)... Ou peut-être aussi parce que « ce n'est ni pénible ni agréable de vivre. C'est autre chose, si vous voulez, contrairement à ce qu'on croit, ce n'est ni facile ni difficile, ce n'est rien » (*ibid*, p. 109). Rien que douleur.

Références

DURAS, Marguerite, *le Ravissement de Lol V. Stein*, Paris, Gallimard (Folio), 1981 [1964].

— — —, *Hiroshima, mon amour* Paris, Gallimard (Folio), 1989, [1960].

— — —, *le Vice-consul*, Paris, Gallimard (l'Imaginaire), 1990 [1966].

— — —, *India Song*, Paris, Gallimard (l'Imaginaire), 1991a [1973].

— — —, *l'Amant de la Chine du Nord*, Paris, Gallimard, 1991b.

FREUD, Sigmund, *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, (Petite bibliothèque Payot), 1971.

LACAN, Jacques, *le Séminaire, livre III. Les Psychoses*, Paris, Seuil (le Champ freudien), 1981.